

MARIA MAŚLANKA-SORO
Instytut Filologii Romańskiej
Uniwersytet Jagielloński

Owidiusz u Dantego na tle średniowiecznej tradycji literackiej

Abstract

Dante's Ovid in the Context of the Medieval Literary Tradition

The aim of this paper is to present the position and role of the poetry of Ovid, primarily the *Metamorphoses*, the product of a great poetic talent (*ingenium*) and an equally great poetic art (*ars*), in the work of Dante. The author's point of departure in an analytical and interpretative approach is a synthetic overview of the Ovidian literary tradition in the medieval Romanic culture. The original and creative allusions Dante makes to Ovid in *The Divine Comedy*, which is the main focus of this paper's intertextual analysis, stand out more clearly against this background. A distinct evolution may be observed in the way Dante assimilated the work of Ovid. In his early work, the *Rime* and *Vita Nuova*, Dante treated Ovid as an authority and referred to him to corroborate his own ideas, or tended to imitate the Ovidian style in his erotic lyrics. In the spirit of his times Dante resorted to the allegorical potential of the *Metamorphoses* in his prose treatises such as the *Convivio*. But it was not until the *Divina Commedia* that he embarked on an intertextual dialogue with his mentor, occasionally adopting a polemical stance and endeavouring to stress the superiority of his own ideas. The paper employs the motif of metamorphosis to illustrate the aspect of *aemulatio* which superseded Dante's earlier *imitatio* approach to Ovid.

Keywords: Dante, intertextuality, medieval Romanic literature, Ovid, Ovidian literary tradition

I. Owidiusz w średniowieczu

Owidiusz był – obok Wergiliusza – poetą najbardziej chyba czytany (i cytowany) w średniowieczu europejskim, ale w przeciwieństwie do twórcy *Eklog*, *Georgik* i *Eneidy* – także jednym z najbardziej krytykowanych. Ambiwalentny doń stosunek wynikał, z jednej strony, z podziwu dla jego sztuki, a z drugiej, z częściowego odrzucenia treści ideowych i świata wartości – aspektów fundamentalnych wówczas dla oceny dzieła literackiego.

W czasach cesarstwa, zwłaszcza w wiekach I–III, twórczość rzymskiego wirtuoza słowa cieszyła się wielką popularnością: był szeroko cytowany, parafrazo-

wany i naśladowany, m.in. u Seneki „tragicznego”, Lukana, Stacjusza, Marcjalisa, Juwenalisa i innych, a niektóre epizody z *Heroid* czy *Metamorfoz* wystawiano w pantomimach czy mimach, zastępujących coraz częściej, ze względu na coraz mniej wybredną publiczność, spektakle teatralne wyższego rzędu (tragedie i komedie); ponadto niektóre jego utwory miłosne były źródłem inspiracji dla przedstawień ikonograficznych, np. fresków pompejańskich, a cytaty z nich umieszczano na murach w formie „graffiti”. W kolejnych wiekach jego sława została nadwątlona przez pisarzy chrześcijańskich, np. Tertuliana; tacy autorzy jak Hieronim czy Augustyn ulegali jednak czarowi jego poezji, zajmując równocześnie twarde stanowisko w kwestiach ideowych. Z początkiem V wieku Prudencjusz otrzymał zaszczytne miano *Ovidius christianus*, a niepisana reguła stosowana przez ówczesnych twórców stały się nawiązania stylistyczno-językowe do rzymskiego poety, toteż nic dziwnego, że zajął on poczesne miejsce w powstających w okresie chrześcijańskim florilegiach¹, a także w pracach gramatyków łacińskich, np. Aeliusa Donata. W opracowanym przez Heinricha Keila wydaniu *Grammatici Latini* statystyka mówi sama za siebie: nazwisko Owidiusza w indeksie pojawia się aż 609 razy, niewiele ustępując pod względem liczby cytowanych tekstów bardziej powściągliwemu moralnie Terencjuszowi (622), a znacznie wyprzedzając np. filozofującego w duchu epikurejskim Lukrecjusza (7)². Mogłoby to świadczyć o tym, że Owidiusz dość wcześnie wszedł do kanonu autorów szkolnych: wychowankowie szkół późnoantycznych, a potem też średniowiecznych zgłębiali tajniki gramatyki i retoryki łacińskiej nie tylko na jego największym dziele, *Metamorfozach*, którego pośmiertną sławę dumnie przewidział w wieńczących go heksametrach³, ale niekiedy także na nie mniej wówczas poczytnych (ale jeszcze mniej ortodoksyjnych moralnie) niektórych *carmina amatoria*.

Z czasem rzymski mistrz sztuki słowa doczekał się również interpretacji alegorycznej, podobnie jak Wergiliusz i niektórzy inni poeci. Na podstawie tej metody Fulgencjusz, żyjący na przełomie V i VI wieku, objaśnił sens mitów starożytnych w dziele zatytułowanym *Mythologiarum libri tres*⁴, sięgając zarówno do *Eneidy*,

¹ Zob. S. Battaglia, *La tradizione di Ovidio nel medioevo*, „Filologia Romanza” 1959, VI, s. 203, przyp. 2; także B.M. Olsen, *Ovide au Moyen Age (du IX^e au XII^e siècle)*, [w:] G. Cavallo (red.), *Le strade del testo*, Adriatica Editrice, Bari 1987, s. 75 i nast.

² Zob. S. Battaglia, op. cit., s. 187.

³ Zob. Owidiusz, *Metamorfozy*, XV, w. 871–879: „Iamque opus exegi, quod nec Iovis ira nec ignes/ nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas. / Cum volet, illa dies, quae nil nisi corporis huius / ius habet, incerti spatium mihi finiat aevi: / parte tamen meliore mei super alta perennis / astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum, / quaque patet domitis Romana potentia terris, / ore legar populi, perque omnia saecula fama, siquid habent veri vatum praesagia, vivam” (cyt. z: Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di N. Scivoletto, UTET, Torino 2009). Przekład: „Dokonałem już dzieła, którego nie zdoła zniszczyć ani gniew Jowisza, ani ogień, ani miecz, ani trawiący wszystko czas. Niechaj ów dzień, który ma władzę tylko nad moim ciałem, zakończy, kiedy zechce, niepewny bieg mego życia. Jednak lepsza część mego „ja” wzniesie się wysoko ponad gwiazdy, a imię moje pozostanie niezniszczalne. Gdziekolwiek Rzym rozciąga swą potęgę nad podbitym światem, tam wszędzie będę na ustach ludu, i jeśli jest jakaś moc w przepowiedniach wieszczów, to będę żył na wieki w mej sławie” (cyt. z: Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamieńska i S. Stabryła, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1995).

⁴ Zob. Fabius Planciades Fulgentius, *Opera*, ed. R. Helm, Leipzig 1898, s. 3–80.

jak i do *Metamorfoz*. W interpretacji autora bogowie starożytni stają się z jednej strony symbolami kosmicznymi, a z drugiej alegoriami o charakterze moralnym.

W epoce tzw. renesansu karolińskiego (VIII i IX wiek), charakteryzującego się m.in. wzmożonym zainteresowaniem literaturą łacińską, wzrasta liczba naśladownictw Owidiusza, zwłaszcza jego elegii miłosnych, a także liczba glos do jego dzieł, które nabierają niekiedy rozmiarów prawdziwych *Accessus ad auctores*, czyli komentarzy z interpretacją alegoryczną w kluczu moralnym. Teodulf, biskup Orleanu i przyjaciel Alkuina, tak uzasadnia sięganie m.in. po erotyczne wiersze rzymskiego poety: „In quorum dictis quamquam sint frivola multa, / plurima sub falso tegmine vera latent”⁵ („Chociaż w tych utworach jest wiele frywolności, / to jednak fikcyjna osłona skrywa wiele prawd”)⁶.

Prawdziwa *aetas ovidiana*⁷ przypada jednak, jak wiadomo, na wieki XII i XIII, określane również mianem prehumanizmu średniowiecznego, ze względu na znaczne ożywienie kulturalne, również w zakresie studiów nad dziedzictwem antycznym, przy jednoczesnym uniezależnieniu się (częściowym) od struktur religijnych i przy nasilonej twórczości o charakterze świeckim, takiej jak liryka prowansalska trubadurów czy *roman courtois*, a we Włoszech poezja rozkwitła na sycylijskim dworze Fryderyka II Hohenstaufa i późniejsza liryka *dolce stil nuovo*. Dla całej tej bogatej tematycznie i zróżnicowanej formalnie literatury jednym z najważniejszych źródeł inspiracji staje się, bezpośrednio lub pośrednio, *Ovidius minor*⁸: najważniejszym traktatem, wzorowanym na jego *Ars amatoria*, poemacie „dydaktycznym” traktującym o sztuce miłosnego uwodzenia, jest dzieło *De amore* w III księgach niejakiego Andreasa Capellanus z XII wieku, zawierające teoretyczne podstawy koncepcji miłości rozumianej jako namiętność (*passio*), która może się rozwinąć przede wszystkim poza legalnym związkiem małżeńskim. Poeta rzymski jest uważany wówczas za źródło psychologicznego poznania fenomenu miłości i poza wspomnianym poematem także jego elegie miłosne – *Amores*, listy miłosne w formie elegii – *Heroides*, poemat *Remedia amoris*, a także niektóre epizody ze wspomnianych *Metamorfoz* czynią z niego kodyfikatora doświadczenia miłosnego, a w XII wieku Alain z Lille (Alanus de Insulis) nadaje mu przydomek *amorigraphus*. Na ten wiek przypadają także pierwsze w średniowieczu alegoryczne interpretacje *Metamorfoz*: z ostatniego ćwierćwiecza pochodzą *Allegoriae super Ovidium* Arnulfa z Orleanu, w których taką właśnie wykładnię ma wiele mitów Owidiańskich, zgodnie ze wstępną zapowiedzią autora: „Modo quasdam allegorice, quasdam moraliter exponamus, et quondam historice”⁹ („W niektórych wyłożę jedynie sens alegoryczny, w niektó-

⁵ *Monumenta Germaniae Historica*, t. I, *Poetae latini*, Societas Aperiendis Fontibus Rerum Germanicarum Medii Aevi, Berolini 1881, s. 543 (cyt. za: B.M. Olsen, op. cit., s. 76).

⁶ Przekład mój – M.M.-S.

⁷ Termin ten, który bardzo szybko się rozpowszechnił, został zaproponowany przez Ludwiga Traube: zob. idem, *Vorlesungen und Abhandlungen*, t. 2, Munich 1911, s. 13.

⁸ Nazwany tak w odróżnieniu od *Ovidius maior*, które to miano dotyczyło go jedynie jako autora *Metamorfoz*.

⁹ F. Ghisalberti, *Arnolfo di Orléans, un cultore di Ovidio nel secolo XII*, [w:] *Memorie del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere*, 1932, 24, s. 201.

rych [innych] moralny, a niekiedy dosłowny”)¹⁰. Autor uznaje przemiany ludzi w istoty niższe lub elementy przyrody w *fabulosa narratio* Owidiusza za przejaw degradacji natury ludzkiej wskutek grzechu: byłby to więc rodzaj *mutatio moralis*, która wpisuje się w długą tradycję, mającą swoje podstawy w dziele Boecjusza *De consolatione philosophiae*. W trzeciej prozie czwartej księgi jest tam bowiem mowa o duszy ludzkiej i jej odejściu od naturalnej predyspozycji ku dobru, co powoduje utratę człowieczeństwa i upodobnienie się do któregoś ze zwierząt, uchodzących, wzorem długiej tradycji wywodzącej się jeszcze od Ezopa, za uosobienie danej cechy negatywnej (np. w przypadku lisa byłby to podstęp, wilka – chciwa żądza itd.).

W tego rodzaju egzegezie rzymski poeta urasta do rangi denuncjatora ludzkich błędów i staje się źródłem budujących moralnie *exempla*. „Nauka” Owidiusza ma pomóc w lepszym poznaniu ludzkiego wnętrza i stosuje się doń niepisana zasada, że aby odrzucić zło, należy zrozumieć jego genezę i istotę. Do uwiarygodnienia tego typu poglądów przyczynia się datowany na połowę XIII wieku pseudoowidiański apokryf *De vetula*, uchodzący wówczas za autentyczny utwór o charakterze autobiograficznym, coś w rodzaju duchowego testamentu, którego autor przedstawia siebie jako nawróconego chrześcijanina¹¹.

Na początku XIV wieku powstaje we Francji *Ovide moralisé*, dzieło anonimowe zawierające francuską parafrazę i moralną wykładnię *Metamorfoz*. I tak np. ogromny wąż Pyton, o którym jest mowa w pierwszej księdze poematu (w. 438 i nast.), zrodzony przez Ziemię po wielkim potopie, podobnie jak wiele innych zwierząt, staje się symbolem Szatana, zabitego przez Apollona reprezentującego Chrystusa. Porwanie Europy przez Jowisza, który zszedł z Olimpu pod postacią białego byka, staje się prefiguracją zstąpienia Syna Bożego na ziemię dla zbawienia ludzkości. Wersja ta stała się tak popularna, że doczekała się w XV wieku parafrazy prozą znanej pod nazwą *Ovide moralisé en prose*.

II. Owidiusz u Dantego

Uprzywilejowanym intertekstem dla głównego dzieła Dantego (którego pierwsza połowa życia przypada jeszcze na *aetas ovidiana*) są właśnie *Metamorfozy*; to z ich wersją oryginalną, nieznieskształconą przez średniowieczne parafrazy i komentarze, *Komedia* wchodzi nieustannie w dialog, w stopniu może większym niż w przypadku *Eneidy* Wergiliusza. Owidiusz jest też – w mniejszym i innym wymiarze – obecny we wcześniejszych utworach włoskiego poety. W młodzieńczych lirykach (*Rime*) ogranicza się on głównie do nawiązań stylistyczno-językowych do *carmina amatoria*, ale Owidiańska jest też częściowo (np. w *Rime petrose*) koncepcja miłości od nich przejęta, zapewne nie bez pośrednictwa wspomnianego powyżej Capellanusa. Wiemy, że u Dantego podlega ona ciągłej ewolucji w kierunku wyznaczonym przez diadę *amore/virtù*, której ukoronowaniem stanie

¹⁰ Przekład mój – M.M.-S.

¹¹ Zob. M. Picone, *Canto XXII*, [w:] *Lectura Dantis Turicensis*, t. 2 (*Purgatorio*), a cura di G. Güntert e M. Picone, Cesati, Firenze 2001, s. 345–346.

się trzecia część *Komedii* – *Raj*. Ostateczne rozprawienie się z tą koncepcją następuje na poziomie V Pieśni *Piekle*, w epizodzie Franceski da Rimini.

W *Vita Nuova*, będącej rodzajem poetyckiej historii młodzieńczej miłości do Beatrycze, rozwinętej w 31 utworach pisanych wierszem, głównie sonetach, dla których komentarz stanowią partie pisane prozą, reminiscencji z Owidiusza jest bardzo mało, a ich główna funkcja sprowadza się do potwierdzenia danej myśli czy koncepcji. I tak np. w rozdziale XXV Dante wskazuje na *passus* z *Remedia amoris* jako na swoje źródło personifikacji Amora:

Per Ovidio parla Amore, sì come se fosse persona umana, ne lo principio de lo libro c'ha nome Libro di Remedio d'Amore, quivi: *Bella michi, video, bella parantur; ait*¹².

(U Owidiusza Amor przemawia, jakby był osobą żywą na początku księgi *O lekach miłosnych*: „*Bella mihi video, bella parantur; ait*”)¹³.

Ale już w łacińskim traktacie *De vulgari eloquentia*, w momencie formułowania kanonu rzymskich poetów (tzw. *poetae regulati*), którzy byli mistrzami stylu, w przypadku Owidiusza są wspomniane *explicite* jedynie *Metamorfozy*:

Nec mireris, lector, de tot reductis autoribus ad memoriam: non enim hanc quam suppressam vocamus constructionem nisi per huiusmodi exempla possumus indicare. Et fortassis utilissimum foret ad illam habituandam regulatos vidisse poetas, Virgilium videlicet, Ovidium Metamorphoseos, Statium atque Lucanum (II, VI, 7)¹⁴.

(I nie dziw się, czytelniku, że przypomniałem ci tylu poetów: nie możemy bowiem przedstawić tego, co nazywamy najdoskonalszą budową inaczej, jak poprzez przykłady tego rodzaju. Aby ją sobie przyswoić, być może byłoby użytecznym zajrzeć do poetów tworzących w języku regularnym, mianowicie Wergiliusza, Owidiusza w *Metamorfozach*, Stacjusza i Lukana)¹⁵.

Można istotnie zauważyć pewną prawidłowość: wraz z porzuceniem poezji lirycznej Dante, nawet wtedy, kiedy posługuje się topiką miłosną, czerpie natchnienie nie z *carmina amatoria*, ale przede wszystkim z *Metamorfoz*. Wspomniany dialog intertekstualny z nimi ma kilka głównych odmian (w czym nasz poeta wykazuje zdecydowanie większą oryginalność niż inni twórcy średniowieczni): ta najbardziej zgodna z duchem epoki polega na wykorzystaniu potencjału alegorycznego tamtego poematu, ale i tu często różne niuanse wskazują na bardzo osobisty stosunek do problemu. W *Convivio*, traktacie filozoficznym stanowiącym niejako preludium do *Komedii*, jest mowa o czterech sensach dzieła literackiego: dosłownym, alegorycznym, moralnym i anagogenicznym (II, I, 2–8); ilustracją drugiego z nich jest Owidiański mit Orfeusza z *Metamorfoz* (XI, 1–84), który swoją sztuką poezji miał ujarzmić dzikie zwierzęta. Jak wyjaśnia Dante, chodziłoby tu

¹² Dante Alighieri, *Vita Nuova*, premissa di M. Corti, introduzione di M. Colombo, Feltrinelli, Milano 2008, s. 133.

¹³ Dante Alighieri, *Życie Nowe*, przeł. E. Porębowicz, PIW, Warszawa 1960, s. 45.

¹⁴ Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a cura di P. V. Mengaldo, Editrice Antenora, Padova 1968, s. 45.

¹⁵ Dante Alighieri, *O języku pospolitym*, przeł., wstępem i komentarzem opatrzył W. Olszaniec, Wyd. Antyk, Kęty 2002, s. 55.

o mędrca, który potrafi rozumnym słowem obłąskawiać i naginać do swojej woli najbardziej dzikie serca ludzkie:

L'altro si chiama allegorico e questo è quello che si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritate ascosa sotto bella menzogna: sì come quando dice Ovidio che Orfeo faceva con la cetera mansuete le fiere, e li arbori e le pietre a sé muovere: che vuol dire c[om] e lo savio uomo con lo strumento de la sua voce faccia mansuescere e umiliare li crudeli cuori, e faccia muovere a la sua voluntade coloro che non hanno vita di scienza e d'arte; e coloro che non hanno vita ragionevole alcuna sono quasi come pietre (II, I, 3)¹⁶.

(Drugie [objaśnienie] zwane jest alegorycznym i jest nim to, co kryje się pod płaszczem owych baśni i jest prawdą ukrytą pod pięknym kłamstwem: jak wtedy, gdy Owidiusz powiada, że Orfeusz grą na cytrze łagodził dzikie bestie i poruszał ku sobie drzewa i skały. Oznacza to, że człek uczony posługując się instrumentem swego głosu, uspokaja i do pokory przywodzi okrutne serca i nakłania ku swej woli tych, co nie posiadli w swym życiu wiedzy ni sztuki: a ci, co nie mają żadnej rozumnej egzystencji, są niemal jak głązy)¹⁷.

W *Komedii* mity z *Metamorfóz* służą często ilustracji koncepcji chrześcijańskich na równi z epizodami ze Starego i Nowego Testamentu: wręcz można tam zauważyć operowanie ciągłymi paralelizmami. Dante daje wielokrotnie wyraz swojemu przekonaniu, że poeci antyczni często mieli przecucie prawd uniwersalnych, jednak z powodu braku łaski nie było im dane ich pełne poznanie. Uznaje kulturę antyczną za niezbędny etap na drodze dojrzewania moralnego i intelektualnego ludzkości, a podziw dla niej skłania go do wyrażania nie zawsze ortodoksyjnych myśli, jak np. tej, że dusze wybitnych poetów, bohaterów (i bohaterów) czy filozofów starożytnych znajdują się nie w Otchłani, ale w pierwszym kręgu Piekła zwanym Limbo, pozbawionym wszelkich kar cielesnych i stanowiącym swoistą oazę w Piekle. Uważa się też za bezpośredniego spadkobiercę i kontynuatora wielkiej epiki antycznej, tego, który doprowadził ją do większej jeszcze doskonałości, jak wynika z epizodu rozgrywającego się właśnie w Limbo, gdzie zalicza siebie w poczet sześciu największych poetów tworzących tzw. *bella scola* (piękną szkołę) Homera, do której należą także Wergiliusz, Horacy, Owidiusz i Lukan¹⁸. Pomija przy tym dziedzictwo dziesięciu wieków, jakie go od nich dzieli.

Wiele przykładów wspomnianego wyżej wykorzystania *Metamorfóz* dostarcza zwłaszcza *Czyściec*. Otóż w przestrzeni drugiego z zaświatów przebywają – na wertykalnie wznoszących się w górę tarasach Góry Raju Ziemskiego (*Paradiso Terrestre*) – dusze pokutujące, których kara, w przeciwieństwie do tej z Piekła, ma charakter korygujący, pozwalając na skuteczniejsze oczyszczenie się z win. Dusze te, niezależnie od cierpień ponoszonych – podobnie, jak w Piekle – zgodnie z zasadą *contrapasso*¹⁹, kontemplują w różnej formie przykłady ukaranego grzechu, który popełnili, jak również przykłady cnoty stanowiącej jego przeci-

¹⁶ Dante Alighieri, *Convivio*, a cura di G. Inglese, BUR, Milano 1999, s. 84.

¹⁷ Dante Alighieri, *Biesiada*, przeł. i oprac. M. Bartkowiak-Lerch, Wyd. Antyk, Kęty 2004, s. 43.

¹⁸ Zob. Dante Alighieri, *Piekło*, IV, 86–102.

¹⁹ Polega ona, najogólniej mówiąc, na tym, że kara jest analogiczna do winy lub wobec niej antyteczna. Szerzej na ten temat pisze M. Maślanka-Soro, *Tragizm w „Komedii” Dantego*, Universitas, Kraków 2010, s. 104 i nast.

wieństwo. Służą temu m.in. ściennie płaskorzeźby, wizje czy tajemnicze głosy wymieniające postacie funkcjonujące jako *exempla*. I tak np. na tarasie pysznych (*superbi*) przedmiotem kontemplacji jest, obok obrazu biblijnego Saula i Nemroda (budowniczego wieży Babel), ten przedstawiający dramat mitycznej tkaczki Arachne, która ośmieliła się rywalizować w swej sztuce z samą boginią Ateną, oraz królowej tebańskiej Niobe, pyszniącej się wobec Latony, matki boskich bliźniąt, Apollona i Diany, swym licznym potomstwem:

Vedea Nembròt a piè del gran lavoro,
quasi smarrito, e riguardar le genti
che 'n Sennaar con lui superbi fuoro.

O Niobè, con che occhi dolenti
vedea io te segnata in su la strada,
tra sette e sette tuoi figliuoli spenti!

O Saùl, come in su la propria spada
quivi parevi morto in Gelboè,
che poi non sentí pioggia né rugiada!

O folle Aragne, sì vedea io te
già mezz'aragna, trista in su li stracci
de l'opera che mal per te si fé. (*Purgatorio*, XII, w. 34–45)²⁰

(U stóp swej wieży Nemrod się ukaże:
Wzrok pomieszany zwraca ku drużynie,
Co z nim grzeszyła pychą w Sennaarze.

I twój, bolesna Niobe, przez boginię
Skarana w dzieciach, co je boga ciosy
Pobiły, obraz widzę na drożynie.

I Saula, jak padł na Gelbojskie wrzosa,
Przebity mieczem własnym boleściwie,
Co nie zaznały więcej dżdżu ni rosy.

Tobie, szalona Arachno, się dziwię:
Jak to w pająka twa postać się łamie,
W źle uprzedzonym zasnutą przędzywie)²¹.

Nie zawsze nawiązania do *Metamorfoz* (i do kultury antycznej w ogóle) są nacechowane etycznie. Niekiedy ilustrują stan psychiczny Dantego pielgrzyma lub innej postaci albo też służą wyrazistemu i sugestywnemu ukazaniu danej sytuacji. I tak np. gdy w przestworzach piekielnych Dante wraz z Wergiliuszem jest unoszony nad otchłanią oddzielającą krąg siódmy od ósmego przez Geriona, hybrydyczne monstrum będące w *Komedii* alegorią hipokryzji lub nawet całego piekła jako królestwa fałszu i zdrady, mające rodowód po części mityczny²², a po części chrześcijański²³, jego stan ducha jest przyrównany do przerażenia Ikara albo Faetona w momencie poprzedzającym ich katastrofę:

²⁰ Tu i dalej cytuję z: Dante, *Divina Commedia*, introduzione di I. Borzi, commento a cura di G. Fallani e Silvio Zennaro, Newton Compton, Roma 2006. Epizody dotyczące Arachne i Niobe zostały opisane przez Owidiusza w VI księdze *Metamorfoz* (w. 5–145 i 146–312).

²¹ Tu i dalej cytuję z: Dante Alighieri, *Boska Komedia*, przeł. E. Porębowicz, oprac. M. Maślanka-Soro, Zielona Sowa, Kraków 2009.

²² Zob. np. Wergiliusz, *Eneida*, VI, w. 289; VIII, w. 202; Owidiusz, *Heroidy*, IX, w. 91–92.

²³ Zob. *Apokalipsa według św. Jana* 9,7–11.

Maggior paura non credo che fosse
 quando Fetonte abbandonò li freni,
 per che 'l ciel, come pare ancor, si cosse;
 né quando Icaro misero le reni
 sentí spennar per la scaldata cera,
 gridando il padre a lui «Mala via tieni!» (*Inferno*, XVII, w. 106–111)²⁴

(Nie był Faeton bardziej przerażony
 W momencie, kiedy z rąk wypuszczał wodze,
 Od czego nieba strop jest przepalony,
 Ni Ikar, kiedy w słonecznej pożodze
 Uczuł od ramion zlatujące skrzydła
 I krzyk rodzica: „na zły jesteś drodze!”)

Obszerne epizody Owidiańskie w wersji Dantego zostały zredukowane każdy do jednej tercyny; włoski poeta z sobie właściwą, mistrzowską zwięzłością oddał ich istotne treści. Ten i poprzedni przykład pozwalają dostrzec typową dla *Komedii* technikę intertekstualnego dialogu (odnoszącą się nie tylko do Owidiusza, ale też do Lukana i innych pisarzy): maksymalne skondensowane znaczeń (*brevisitas*) potęgujące dramatyzm sytuacyjny, a tym samym napięcie oraz operowanie skrótem myślowym i aluzją. Dialog jest aktywny przede wszystkim na poziomie treści i wprowadza dystans pomiędzy Dantem pielgrzymem a Ikarem i Faetonem: podróż po zaświatach tego pierwszego, niedostępna dla wielu innych śmiertelników, zakończy się pomyślnie, gdyż nie towarzyszy jej wiara w nieograniczone możliwości ludzkiego rozumu i ducha, ale *humilitas* otwierająca człowieka na łaskę Boga, dzięki której będzie on mógł wskazać zagubionej ludzkości drogę do prawdziwego szczęścia. Potwierdzeniem takiej interpretacji jest powracający wielokrotnie w *Komedii* motyw lotu nacechowany alegorycznie (kulminujący w epizodzie Ulissesa z Pieśni XXVI *Piekle*), w którego kontekście pojawia się kilkakrotnie aluzja do tragicznych doświadczeń Ikara²⁵ i Faetona²⁶.

Dante w swoim dialogu intertekstualnym idzie jednak jeszcze dalej, modyfikując motywy mityczne, nadając im nowy wymiar w nowym kontekście. Dobrego przykładu dostarcza w tym względzie Pieśń XXX *Piekle*, otwierająca się sugestywną, nacechowaną dramatyzmem, podwójną opowieścią o losie Atamasa i Hekuby, dla której bezpośrednim źródłem są epizody z *Metamorfóz* (IV, w. 512–529; XIII, w. 533–568), o czym świadczą pewne kalki leksykalne. Jest ona punktem odniesienia dla zaprzeczonego porównania, odnoszącego się do fałszerzy osób cierpiących w tej części ósmego kręgu:

Nel tempo che Iunone era crucciata
 per Semelè contra 'l sangue tebano,
 come mostrò una e altra fiata,
 Atamante divenne tanto insano,
 che veggendo la moglie con due figli
 andar carcata da ciascuna mano,

²⁴ Epizody, do których tak syntetycznie nawiązuje Dante, zostały opisane przez Owidiusza w księdze II (w. 19–321) i VIII (w. 183–235) *Metamorfóz*.

²⁵ Zob. Dante Alighieri, *Raj*, VIII, w. 125–126.

²⁶ Zob. Dante Alighieri, *Czyściec*, IV, w. 72; XXIX, w. 118; *Raj*, XVII, w. 1–3; XXXI, w. 124–125.

gridò: «Tendiam le reti, sí ch'io pigli
 la leonessa e 'leoncini al varco»;
 e poi distese i dispietati artigli,
 prendendo l'un ch'avea nome Learco,
 e rotollo e percosselo ad un sasso;
 e quella s'annegò con l'altro carco.
 E quando la fortuna volse in basso
 l'altezza de' Troian che tutto ardiva,
 sí che 'nsieme col regno il re fu casso,
 Ecuba trista, misera e cattiva,
 poscia che vide Polissena morta,
 e del suo Polidoro in su la riva
 del mar si fu la dolorosa accorta,
 forsennata latrò sí come cane;
 tanto il dolor le fé la mente torta. (*Inferno*, XXX, w. 1–21)

(W owym to czasie, gdy z winy Semele
 Na krew tebańską rozżarta Junona,
 Co swoją pomstę w dzikim zjawia dziele,
 Na Atamancie tym razem dokona
 Gniewu, szał bowiem taki w nim roznieci,
 Że, widząc z dwojgiem niemowląt u łona
 Małżonkę, krzyknął: „Zastawiajmy sieci
 Na szlaku, chwycim lwicę ze szczeniąt!” –
 Po czym bezbożną ręką jedno z dzieci,
 Synka Learcha, chwycił i na szczyty,
 Ręką śmignawszy, strzaskał o granity,
 Ona zaś z drugim skoczyła w odmęty.
 A gdy fortuna poniżyła szczyty
 Wielkości Trojan, na ogniową zgubę
 Dawszy, a z państwem wraz król był zabity,
 Na smutną, nędzną, niewolną Hekubę,
 Gdy Poliksena widziała zabicie,
 A na wybrzeżu Polidora lube
 Spotkała zwłoki, co uszło z nich życie,
 Obłęd przystąpił tak zapamiętały,
 Że się jej z gardła psie ozwało wycie.)

Wyeksponowano tu obłęd króla beockiego i królowej trojańskiej (jako wynik mściwej sprawiedliwości bogów) i jego skutki. Atamas, pod wpływem szału, dokonuje w chorej wyobraźni metamorfozy żony i dzieci w lwicę i lwiatka i urządza polowanie kończące się śmiercią ich trojga. Moment dokonania zbrodni łączy się z „prawdziwą” przemianą króla, który sam upodabnia się do drapieżnika, co podkreśla u Dantego zdanie „distese i dispietati artigli” (dosłownie: „wyciągnął bezlitosne pazury”; w. 9). Hekuba natomiast, zaślepiona obłędną rozpaczą po śmierci ostatnich dzieci, Poliksena, ofiarowanej na grobie Achillesa, oraz Polidora, podstępnie zamordowanego przez stryja Polymestora, w swoim żalosnym wyciu staje się podobna do suki (w oryginale przemiana była całkowita). W wersji Dantego postacie te stają się podwójnym *exemplum* utraty rozumu, prowadzącej człowieka do zezwierzęcenia, co nie odbiera im bynajmniej znaczenia tragicznego, a w skondensowanej maksymalnie akcji wręcz je uwypukla. Kulminacyjnym

punktem pierwszej scenki jest dramatyczna eksklamacja (z obecną w niej ironią): ogarnięty szalem król pragnie zastawiać sieci, podczas gdy to on sam znajduje się w potrzasku zastawionym nań przez bogów.

W przypadku Hekuby Dante autor przemilcza jej okrutną zemstę na Polymestorze, którego – u Owidiusza, idącego za przekazem greckim – oślepiła, pastwiąc się następnie nad jego zakrwawionymi oczodołami. Nie można wykluczyć, choć jest to tylko hipoteza, że owa *reticentia* obliczona jest na domyślność czytelnika, obeznanego z dziełem Owidiusza; niewątpliwie przyczynia się ona do spotęgowania efektu tragicznego: utrata człowieczeństwa przedstawia się jako skutek bólu pozbawionego elementu gniewu.

Natomiast wściekłym szalem są ogarnięci – z wyroków boskiej sprawiedliwości – fałszerze osób: w rzeczywistości porównanie, które jest, jak wspomniano, zaprzeczone („Ma né di Tebe furie né troiane / si vider mǎi in alcuno tanto crude”²⁷; „Lecz ni tebańskie, ni trojańskie szale / Nie były takie dzikie i zajadłe”), wyraża nie podobieństwo, ale kontrast, najbardziej nawet wstrząsający opis ludzkich postaw nie jest bowiem w stanie oddać całej grozy Piekła.

Dialog intertekstualny z Owidiuszem w *Komedii* posuwa się jeszcze nieco dalej, nabierając charakteru nie tyle *imitatio*, ile prawdziwej *aemulatio*. Dotyczy to w szczególności motywu metamorfozy, a więc kluczowego dla dzieła rzymskiego poety.

U Owidiusza mity dotyczące przemian ludzi w zwierzęta, rośliny, kamienie i inne elementy przyrody są pozbawione implikacji moralnych czy filozoficznych i pełnią przede wszystkim funkcję narracyjną²⁸ w tym sensie, że metamorfoza jest ośrodkiem tematycznym opowieści mitologicznej. Obok powyższej można tam wyróżnić także jej funkcję strukturalną, odnoszącą się do organizacji tekstu i polegającą na tym, że jedna technika narracyjna przechodzi w inną²⁹. Z jeszcze inną funkcją mielibyśmy do czynienia na poziomie świata przedstawionego: metamorfoza jest tu zasadą interpretacji rzeczywistości i staje się symbolem problematycznej zmienności, jaka cechuje życie w świecie, gdzie wola ludzka, ale przede wszystkim boska, jak również okoliczności zewnętrzne wpływają na kształt человеческого losu.

Zupełnie inaczej przedstawia się metamorfoza w *Piekle*, gdzie często wpisuje się w *contrapasso*, a przez to stanowi znak określonej rzeczywistości moralnej, do której odwołuje się jej sens alegoryczny. Służy przy tym potęgowaniu wrażenia tragicznego, jako że symbolizuje często przekształcanie się ludzkiej psychiki pod wpływem grzechu i dlatego ma zawsze znaczenie negatywne, świadczące o degradacji człowieka, który traci swój *status* istoty stworzonej na obraz i podobieństwo Boga (*simulacrum Dei*). Najbardziej wyraziste i „kompletne” przykłady metamorfozy dotyczą samobójców i złodziei, u których ukąszenia węży powodują dwa rodzaje przemian: albo stają się oni monstualnymi hybrydami, ni

²⁷ Dante Alighieri, *Piekło*, XXX, w. 22–23.

²⁸ Zob. G.K. Galinsky, *Ovid's «Metamorphoses». An Introduction to the Basic Aspects*, Oxford University Press, Oxford 1975, s. 80.

²⁹ Zob. S. Viarre, *L'image et la pensée dans les «Métamorphoses» d'Ovide*, Paris 1964, s. 39 i nast.; Owidiusz, op. cit., s. LXXII i nast.

to ludźmi, ni to węzami, albo ludzie i węże zamieniają się wzajemnie kształtem i wyglądem³⁰.

Przy okazji tej ostatniej metamorfozy Dante autor formułuje wyzwanie pod adresem dwóch autorów, Owidiusza i Lukana, których wymienił uprzednio (w Pieśni IV) wśród przedstawicieli *bella scola*, obejmującej największych poetów starożytnych. Odwołuje się do przykładów przemian występujących w ich dziełach, z których jeden, opisany w *Farsalii* Lukana, ilustruje śmierć Sabellona i Nassydiusza, dwóch żołnierzy Katona Utyceńskiego na pustyni libijskiej pod wpływem ukąszeń jadowitych węży, powodujących przy tym straszliwą deformację ich ciał³¹, drugi natomiast odnosi się do przedstawionej w *Metamorfozach* przemiany Kadmosa i Aretuzy w źródło³². Oba stały się u Dantego punktem odniesienia w celu podkreślenia wyższości własnej sztuki poetyckiej:

Taccia Lucano omai là dov' e' tocca
del misero Sabello e di Nasidio,
e attenda a udir quel ch'or si scocca.
Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio,
ché se quello in serpente e quella in fonte
converte poetando, io non lo 'nvidio;
ché se due nature mai a fronte a fronte
non trasmutò sí ch'amendue le forme
a cambiar lor matera fosser pronte. (*Inferno*, XXV, w. 94–102)

(Niech teraz Lukan zamilknie z odmianą
Swego Nassyda albo Sabellona,
Niech tu rzecz zważa bardziej niesłychaną.
Niech Aretuza i Kadmus Nazona,
Ten zmienion w węża, a tamta w krynicę,
Zbledną; dziw u mnie większy się dokona.
Bo nigdy on tak dwu natur granice
Nie zniósł, by z formą w dwoistej osobie
Razem materię obrócić na nice.)

W następującym potem opisie jednoczesnej metamorfozy ludzi (czy raczej ich pośmiertnej istoty – pojęcie formy należy tu bowiem rozumieć w sensie arystotelesowskim) w węże i węży w ludzi został uchwycony moment bolesnego zdumienia jednych i drugich wobec zachodzącego w nich właśnie procesu transformacji, oddanego następnie (w. 103 i nast.) ze wszystkimi szczegółami.

Samo sformułowanie „taccia... taccia” nawiązuje do łacińskich zwrotów „taceat...” itd. i wywodzi się z sięgającej starożytności topiki „przewyższania”³³. Na tym jednak przykładzie można zauważyć, że temat metamorfizmu nabiera u Dantego głębi niespotykanej u autorów starożytnych. Nie chodzi tu jedynie o poetycką wirtuozerię w oddaniu jednoczesnej przemiany dwóch istot zamieniających się naturą i kształtem, ale przede wszystkim o sens symboliczny tego zjawiska,

³⁰ Zob. Dante Alighieri, *Piekło*, XXV, w. 70–72; 91–134.

³¹ Zob. Lukan, *Farsalia*, IX, w. 761–804.

³² Zob. Owidiusz, *Metamorfozy*, IV, w. 563–603; V, w. 572–641.

³³ Zob. E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i oprac. A. Borowski, Universitas, Kraków 1997, s. 172–173.

ważny do zrozumienia fundamentalnych dla człowieka prawd związanych z sensem ludzkiego istnienia. Przemienione dusze, inaczej niż u rzymskiego wirtuoza słowa, nie tracą więc zdolności myślenia, odczuwania i mowy, bo też przemiana ta nie jest zupełna: wewnątrz surogatu ciała, w tym wypadku powłoki zwierzęcej, tkwi ludzka dusza, która ma świadomość tego, czego doświadcza w momencie przemiany i po niej, uzewnętrzniając to swoimi reakcjami.

Sens alegoryczny metamorfoz Dantego, w przeciwieństwie do wymienionych uprzednio średniowiecznych interpretacji dzieła Owidiusza, nie zastępuje literalnego, ale z nim współistnieje. Przemiany te nie są jedynie nośnikiem prawdy, ale jej znakiem, ilustrując kwintesencję życia danego człowieka oraz unaoczniając spełnienie się jego ziemskiej figury – by posłużyć się terminologią Ericha Auerbacha³⁴ – jaką stanowiło ich doczesne życie. W tym konkretnym przypadku węże kradną ludzką osobowość tym, którzy ukrywali ją chytrze dla popełniania występków. Właśnie wąż nadaje się najlepiej do tej roli, ponieważ w Biblii symbolizuje zwodniczy podstęp. Dramatyzm sytuacji przemienionych pogłębia fakt, że zachowali oni świadomość swojego stanu naznaczonego alienacją wynikającą z zamknięcia w bycie niższym.

Konkludując analizę różnych sposobów nawiązywania Dantego do Owidiusza, można stwierdzić, że szczególny stopień twórczej oryginalności osiągają one w *Komedii*, gdzie nie chodzi o naśladowanie określonych wzorców, ale o świadomą całkiem innych celów *aemulatio*.

³⁴ Zob. E. Auerbach, *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1993, wyd. 10, s. 209.